



N° 13, 2019

RILUNE — Revue des littératures européennes

“Éros : représentations et métamorphoses”

DELHPINE CALLE

( GHENT UNIVERSITY & RUTGERS UNIVERSITY )

### Éros et Antéros au XVII<sup>e</sup> siècle. Racine et l’alternative amoureuse

#### Pour citer cet article

Delphine Calle , « Éros et Antéros au XVII<sup>e</sup> siècle. Racine et l’alternative amoureuse », in *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 13, *Éros : représentations et métamorphoses* (Walter Aberisio, Giorgia Ferrari, Valeria Morabito, Josmary Santoro, eds), 2019, pp. 48-59 (*version online*, [www.rilune.org](http://www.rilune.org)).

#### Résumé | Abstract

**FR** Cet article interroge l’opposition courante entre le désir charnel et l’amour réciproque ou vertueux, opposition symbolisée par les figures mythologiques respectives d’Éros et d’Antéros, théorisées par Platon. L’article montre comment, au cours des siècles, cette distinction a été doublée de connotations chrétiennes et augustinienes, où l’amour divin triomphe de l’éros terrestre. La tragédie européenne aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles adopte cette visée morale. Dans les tragédies raciniennes d’*Esther* – célébrant l’amour divin – et d’*Iphigénie* – célébrant l’amour familial – l’amour-propre et les désirs vicieux sont sévèrement punis. Racine assimile la *hamartia* aristotélicienne à l’éros qui, paradoxalement, en devient digne de pitié. Aussi Racine marque-t-il un tournant dans la conception de l’éros, recevant désormais la faveur du public.

**Mots-clés:** Éros ou passion profane, Antéros ou charité, Jean Racine, Tragédie, Morale

**EN** This article examines the common distinction between carnal desire and reciprocal or virtuous love, a distinction embodied by the respective mythological figures of Eros and Anteros, theorised by Plato. The article shows how these characters and concepts gradually obtain Christian and Augustinian connotations according to which divine love overcomes earthly desire. Sixteenth- and seventeenth-century European tragedy adopts this moral scheme. In Jean Racine’s *Esther* – celebrating divine love – and *Iphigénie* – celebrating familial love – self-love and other vicious impulses are severely punished. Racine does nevertheless link the representation of Eros to the Aristotelian concept of *hamartia*, which means that worldly passion is bound to inspire pity. In this way, Racine initiates a shift to a more positive conception of Eros and earthly love.

**Keywords:** Eros or worldly passion, Anteros or charity, Jean Racine, Tragedy, (Christian) morality

DELPHINE CALLE

## Éros et Antéros au XVII<sup>e</sup> siècle. Racine et l'alternative amoureuse

**I**l y a cinquante ans, la publication de *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen a créé un effet de choc. Ses protagonistes Ariane et Solal incarnent la passion dans sa forme pure, mais qui, pour perdurer dans toute sa violence, doit cultiver la jalousie, la douleur et la distance. À cet amour-passion intenable s'oppose l'amour légitime du mari, niais et insatisfaisant. Choquante dans sa crudité, cette opposition n'est pourtant pas neuve. Bien avant Cohen, même avant Proust, la conception amoureuse bipolaire avait inspiré maint écrivain et philosophe. Ainsi elle peut être ramenée à la distinction courante entre la tendresse et la charité d'un côté et le désir passionnel, charnel de l'autre. Cette alternative remonte à l'Antiquité, où Platon, entre autres, reconnaît l'existence d'Antéros, le frère mythique d'Éros qui, contrairement à Éros, symbolise l'amour réciproque, durable et sain<sup>1</sup>.

L'objectif de cet article est de retracer dans le temps et dans l'Europe occidentale cette opposition, ainsi que la valeur morale attribuée aux deux axes. Je me concentrerai sur les avatars de l'alternative amoureuse au XVII<sup>e</sup> siècle français, car cette période marque un tournant dans la conception de l'amour en littérature. Plus précisément je m'intéresserai au théâtre de Jean Racine et à trois de ses héroïnes tragiques : Iphigénie, Phèdre et Esther, soit les symboles respectifs de l'amour familial et conjugal, de l'amour passion et de l'amour de Dieu. Comment Racine et son public changent-ils la perception d'Éros et d'Antéros ?

### 1. D'Éros et Antéros à l'amour-propre et le pur amour

La figure mythologique d'Antéros est peu connue. Sa représentation

---

<sup>1</sup> En ce qui suit, je distinguerai entre d'une part les figures mythologiques, Antéros et Éros, avec majuscules et sans article, et d'autre part les concepts amoureux philosophiques, l'antéros et l'éros, sans majuscules et précédés par un article.

la plus célèbre se trouve à Londres, sous le nom du Shaftesbury Memorial sur Piccadilly Circus (construit entre 1885 et 1893). Or la statue du jeune homme ailé qui tire à l'arc est équivoque en ce qu'elle est souvent prise pour une représentation soit d'Éros, soit d'un ange chrétien. Ainsi le monument londonien traduit la perception ambivalente d'Antéros en Europe, où il se situe entre l'amour profane ou passionnel d'une part et l'amour chrétien de Dieu de l'autre.

En effet, dès ses débuts, l'antéros est défini par son rapport à l'éros. Comme son nom l'indique il est « contre-amour », il est la réponse à l'éros. Dans *Phèdre*, Platon note surtout le caractère réciproque de l'antéros<sup>2</sup>. Pour le philosophe, cet amour partagé est l'effet de l'adoration de l'amoureux pour celui qu'il aime : « il en fait son dieu, il lui dresse, dans son cœur, comme une image sainte, qu'il pare à son gré, pour l'honorer et célébrer ses mystères<sup>3</sup> ». En réponse à cette « dévotion sans bornes », l'aimé « éprouve une amitié spontanée pour son adorateur<sup>4</sup> ». La véritable réciprocité en amour s'explique ensuite par un processus de contagion de la « vague du désir » qui jaillit de l'être aimé. Une partie de ce flot pénètre l'amoureux ; le reste est renvoyé à son point de départ « et remplit à son tour d'amour l'âme du bien-aimé<sup>5</sup> ». Voilà l'être aimé envahi d'antéros :

[I]l oublie qu'il se voit lui-même dans son amoureux, comme dans un miroir. En la présence de l'autre, il cesse comme celui-ci de souffrir, en son absence il éprouve les mêmes regrets, et il est regretté de la même façon : il éprouve un « contre-amour », image réfléchie de l'amour. Mais il ne l'appelle pas amour : il ne croit pas qu'il s'agit de cela, il n'y voit qu'amitié<sup>6</sup>.

L'association de cet amour réciproque à l'amitié ne surprend guère. Contrairement à l'amour traditionnellement lié à la passion et au déchaînement, l'amitié a les connotations de la raison et du contrôle de soi. Tenant le milieu entre l'amour et l'amitié, l'antéros chez Platon ouvre la possibilité d'un amour bienheureux, rationnel, voire vertueux. Au « délire amoureux » et à « l'amour des honneurs », caractérisés par l'ivresse et l'indiscipline, Platon oppose « l'amour de la sagesse » :

Supposons à présent que la partie supérieure de l'esprit l'emporte, et conduite à une vie réglée et à l'amour de la sagesse : ils passent leur existence d'ici-bas dans le bonheur et l'union. Maîtres d'eux-mêmes, réglés dans leur conduite, ils ont réduit en esclavage ce qui faisait naître le vice de l'âme, et

<sup>2</sup> Sur le concept de l'antéros dans Platon, voir : YVON BRES, *La Psychologie de Platon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p. 171-172, 255-258.

<sup>3</sup> PLATON, *Phèdre*, in *Œuvres complètes*, t. IV, 3, éd. LÉON ROBIN et CLAUDIO MORESCHINI, trad. PAUL VICAIRE, Paris, Belles Lettres, 1985, 252d, p. 46.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 255a, p. 50.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 255d, p. 51.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 255d et e, p. 51.

libéré ce qui produisait la vertu<sup>7</sup>.

Cette conception morale de l'amour résonne avec la conception amoureuse imposée par le christianisme. En effet, la distinction entre l'amour des honneurs ou l'orgueil déréglé et l'amour vertueux semble préparer la célèbre alternative amoureuse théorisée dans la *Cité de Dieu* du père de l'Église Augustin : « l'amour de soi jusqu'au mépris de Dieu » et « l'amour de Dieu jusqu'au mépris de soi<sup>8</sup> ». Augustin semble y formuler une réponse à la tradition amoureuse païenne : si Platon loue la dévotion quasi-religieuse de l'amour où l'aimé est érigé en dieu, Augustin critique précisément ceux qui « ont adoré et servi la créature plutôt que le Créateur<sup>9</sup> ». Tout amour humain en dehors du Dieu chrétien est rejeté comme étant de la vanité et de l'idolâtrie.

À cela s'ajoute la vive condamnation chrétienne des plaisirs charnels. L'Éros païen équivaut alors non seulement à l'amour-propre, mais également aux trois concupiscences qui en naissent : la *libido sentiendi* ou le désir charnel, la *libido sciendi* ou le désir de savoir, et la *libido dominandi* ou l'orgueil. En somme, sous l'influence du christianisme, Éros symbolise la passion profane, vulgaire, vicieuse, alors qu'Antéros devient l'ange chaste de la charité.

Doublé de ces connotations religieuses et morales Antéros entre dans l'art et la littérature de la Renaissance, où la pensée de Platon est redécouverte grâce aux traductions de Marsile Ficin et où les sujets mythologiques et religieux se superposent. En 1531 paraît en Allemagne la première édition du recueil des *Emblemata* latins de l'humaniste italien André Alciat. Le livre comprend deux emblèmes sur l'antéros : « Ἀντέρως, id est amor virtutis » et « Ἀντέρως, amor virtutis, alium Cupidinem superans<sup>10</sup> ». Étant un succès énorme et immédiat, le recueil est lu, traduit et réédité partout en Europe. De fait, les variations se multiplient : si les *Emblemata* originaux visaient une morale humaniste, les traducteurs y ajoutent des interprétations religieuses<sup>11</sup>. L'édition française de 1549 contient l'emblème intitulé « Contr'Amour ou Amour de Vertu surmontant l'autre Cupidon », et elle y ajoute : « qui veult dompter l'amour charnel : conçoit en soy une autre Amour cælestial des choses divines, & æternelles, Ars, Sciences, & Vertus<sup>12</sup> ».

La gravure qui accompagne ces emblèmes est érigée en modèle dans les arts picturaux. Dans les premières années du XVII<sup>e</sup> siècle, le peintre italien baroque Giovanni Baglione, contemporain et émule du Caravage, s'en inspire pour son

<sup>7</sup> *Ibid.*, 256a, p. 52.

<sup>8</sup> AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, t. II/1, éd. et trad. GUSTAVE COMBES et GOULVEN MADEC, Paris, Institut d'Études augustinienne, « Nouvelle bibliothèque augustinienne » 4/1, 1994, XIV, 28, p. 228.

<sup>9</sup> *Ibid.*, XIV, 28, p. 229. Cette observation remonte à l'épître de saint Paul aux Romains, où saint Paul condamne « [ce]ux qui avaient mis le mensonge à la place de la vérité de Dieu, et rendu à la créature l'adoration et le culte souverain, au lieu de le rendre au Créateur, qui est béni dans tous les siècles » (« Épître de saint Paul aux Romains », I, 25, in *La Bible, traduite par Louis-Isaac Lemaître de Sacy*, éd. Philippe Sellier, Paris, Laffont, 1990, p. 1459).

<sup>10</sup> ANDRÉ ALCIAT, *Emblematum liber*, Augsburg, Heinrich Steyner, 1531, *emblemata* CX et CXI.

<sup>11</sup> DANIEL S. RUSSELL, *The Emblem and Device in France*, Lexington, French Forum, 1985, p. 91.

<sup>12</sup> ANDRÉ ALCIAT, *Emblèmes*, trad. BARTHÉLEMY ANEAU, Lyon, Macé Bonhomme, 1549, p. 135.

tableau célèbre sous le titre désormais explicitement religieux d'*Amor sacro e Amor profano*, soit en français *L'Amour divin et l'Amour profane*. Le caractère vicieux de l'amour profane – d'Éros – est suggéré d'une part par la présence près de lui du diable, un satyre à visage déformé, et d'autre part par sa nudité, qui contraste avec l'équipage majestueux de son frère, vêtu d'un harnais orné qui lui donne un aspect plus chaste<sup>13</sup>.

Dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle, la question des passions et de l'amour se trouve au cœur même des débats mondains, littéraires et religieux. À l'époque de l'amour galant, de l'amour précieux, et même des débuts de l'amour libertin, la sphère religieuse pèse sur la conception amoureuse. S'impose une dichotomie morale entre les amours véritables et les fausses amours, la flatterie et l'amour-propre. Déjà au début du siècle, François de Sales distingue entre d'une part « l'amour de convoitise, [...] par lequel nous aimons quelque chose pour le profit que nous en prétendons » et d'autre part « l'amour de bienveillance [...] par lequel nous aimons quelque chose pour le bien d'icelle, car qu'est-ce autre chose avoir l'amour de bienveillance envers une personne que de lui vouloir du bien ?<sup>14</sup> ». L'opposition entre un vil amour-propre hors de Dieu et un pur amour ayant Dieu comme fin ultime n'est que renforcée dans la seconde moitié du siècle, sous l'impulsion de la renaissance de la pensée augustinienne, propagée par le cercle très influent de Port Royal<sup>15</sup>. Pour Blaise Pascal, la dichotomie entre les deux amours – profane ou divin, vulgaire ou pur – est radicale :

Il est injuste qu'on s'attache à moi, quoiqu'on le fasse avec plaisir et volontairement [...] ils ne doivent pas s'attacher à moi, car il faut qu'ils passent leur vie et leurs soins à plaire à Dieu ou à le chercher<sup>16</sup>.

À la fin du siècle, les travaux et les réflexions sur cette opposition amoureuse ont pris une telle ampleur, qu'ils font éclater la Querelle du pur amour entre Fénelon et Bossuet. Alors que ce dernier plaide pour la modération et la quête universelle du bonheur, inspirée par l'amour de Dieu, Fénelon, au contraire, pousse l'opposition en excluant de sa notion du pur amour toute idée

---

<sup>13</sup> Il existe deux versions du tableau de Baglione, peintes tous les deux entre 1601 et 1603. Dans la première version, aujourd'hui à Berlin, le contraste vestimentaire est le plus apparent : l'amour profane ou Éros par terre n'y est que chair nue et blême ; l'amour divin ou Antéros porte une armure qui lui couvre même les jambes. Toutefois ce choix vestimentaire était vu comme une erreur contre la représentation conventionnelle de l'amour divin comme putto nu. Voir : MARYVELMA SMITH O'NEIL, *Giovanni Baglione. Artistic reputation in Baroque Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 29. Remarquons, par ailleurs, pour la version de Berlin, la flamme – caractérisant l'amour divin ? – qui semble émaner du cœur de l'amour divin.

<sup>14</sup> Cette distinction remonte à saint Thomas. Voir : FRANÇOIS DE SALES, *Traité de l'Amour de Dieu*, in *Œuvres*, éd. ANDRE RAVIER et ROGER DEVOS, Paris, Pléiade, 1969, p. 333-972, I, 13, p. 392.

<sup>15</sup> Sur l'influence de la pensée augustinienne, voir les travaux de Philippe Sellier, dont : *Pascal et saint Augustin*, Paris, Armand Colin, 1970 ; et *Port-Royal et la littérature II. Le siècle de saint Augustin, La Rochefoucauld, Mme de Lafayette, Mme de Sévigné, Sacy, Racine*, Paris, Champion, 2012.

<sup>16</sup> BLAISE PASCAL, *Pensées, opuscles et lettres*, éd. PHILIPPE SELLIER, Paris, Garnier, 2011, fr. 15, p. 163.

d'intérêt – et donc même l'aspiration au salut éternel<sup>17</sup>.

En somme, depuis l'Antiquité, les philosophes, les artistes et les écrivains ne font que penser l'amour en terme d'oppositions. Cette pensée dichotomique a également séduit des critiques littéraires travaillant sur l'Age classique : au siècle dernier, Roland Barthes a fait date dans la conception de l'« amour racinien ». Évitant, bien entendu, les termes de pur amour ou d'amour-propre, il établit un schisme rigoureux entre ce qu'il appelle « l'Éros sororal » et « l'Éros-événement » ou encore « l'amour-ravissement »<sup>18</sup>. Par ses expressions amoureuses très variées, l'œuvre de Racine se prête, en effet, excellemment à une analyse des conceptions ou des oppositions amoureuses. D'autant plus que ses tragédies, comme nous allons le voir, mêlent les expressions païennes et religieuses ; en d'autres mots, elles combinent Platon et Augustin.

## 2. Le triomphe de la charité : la *hamartia* morale et *Iphigénie*

La pensée bipolaire sur l'amour n'est jamais neutre. Même Platon jugeait que seul l'amour « rationnel » est récompensé à la fin de la vie des amants<sup>19</sup>. De même, la mythologie et l'iconographie morale et chrétienne montrent comment l'amour divin ou Antéros remporte finalement la victoire sur son frère ennemi, Éros. L'*Anthologie grecque* précise que Némésis a « forgé cet Amour ailé [Antéros] pour l'opposer à l'Amour ailé, combattant un arc par un arc, afin qu'il [Éros] pût souffrir tous les maux qu'il a faits<sup>20</sup> ». Cette idée a été reprise par les différentes versions des *Emblèmes* d'Alciat. Les gravures montrent Antéros qui attache Cupidon à un arbre de sorte que ce dernier soit dévoré par le feu qu'il semble avoir lui-même instigué. De même, le tableau de Baglione montre l'Amour divin prêt à percer Éros avec une de ses flèches<sup>21</sup>. Le titre anglais du

<sup>17</sup> Sur le pur amour, en opposition à l'amour-propre et à la question de l'intérêt, voir : MICHEL TERESTCHENKO, *Amour et désespoir. De François de Sales à Fénelon*, Paris, Seuil, 2000 ; JACQUES LE BRUN, *Le Pur Amour de Platon à Lacan*, Paris, Seuil, 2002.

<sup>18</sup> ROLAND BARTHES, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p. 22-26. Sur cette conception binaire de l'amour racinien, voir notamment : VOLKER SCHRÖDER, *La Tragédie du sang d'Auguste. Politique et intertextualité dans Britannicus*, Tübingen, Gunter Narr, 1999, p. 207-211.

<sup>19</sup> PLATON, *op. cit.*, 256-e, p. 52-53. Voir également les notes complémentaires de cette édition, p. 98.

<sup>20</sup> *Anthologie grecque*, t. II, trad. FRIEDRICH JACOBS, Paris, Hachette, 1863, « Épigrammes de l'Anthologie de Planude », 251, p. 175.

<sup>21</sup> Le contexte de création du tableau de Baglione apporte un double sens à cette victoire de l'amour divin, non seulement d'inspiration morale, mais également personnelle. En effet, selon certaines sources (le peintre Gentileschi), Baglione aurait voulu copier et rivaliser avec Le Caravage, qui venait de présenter son tableau *Amor Vincit Omnia* (1601-02) au même mécène italien (voir : MARYVELMA SMITH O'NEIL, *op. cit.*, p. 26-29). À cette représentation de l'Éros toujours vainqueur, Baglione oppose donc sa propre représentation de l'Éros vaincu. Pour que personne ne doute de sa réponse, Baglione a donné à son Amour profane les mêmes traits de visage que l'Éros du Caravage. Et pire, la représentation du diable dans la seconde version du tableau de Baglione montre des ressemblances avec Le Caravage lui-même.

tableau résume tout l'enjeu moral : *Divine Love Overcoming Earthly Love, the World, the Flesh and the Devil*.

Le même schéma est célébré par les moralistes de Port Royal. Si, au début du siècle, les hommes d'Église comme François de Sales et Jean-Pierre Camus admettaient encore l'importance des rapports physiques dans l'amour conjugal<sup>22</sup>, ces références à l'amour charnel et à l'éros sont bannies dans l'œuvre des moralistes au profit de l'unique charité : l'amour de Dieu et l'amour de l'autre dans Dieu. Cette aversion religieuse pour l'amour se manifeste surtout dans les critiques du théâtre, où la représentation de la passion amoureuse est fermement condamnée. Dans son *Traité de la Comédie*, Pierre Nicole fulmine :

Comme la passion de l'amour est la plus forte impression que le péché ait faite dans nos âmes, ainsi qu'il paraît assez par les désordres horribles qu'elle produit dans le monde, il n'y a rien de plus dangereux que de l'exciter, de la nourrir, et de détruire ce qui la retient<sup>23</sup>.

Cette peur néoplatonicienne ou augustinienne de la représentation de la passion amoureuse et du théâtre en général parcourt l'Europe à partir du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup>. Par conséquent, la tragédie classique s'efforce d'affirmer ses principes moraux, voire ses objectifs moralisateurs. Depuis la Renaissance, tous les théoriciens de la tragédie, lecteurs de la *Poétique* d'Aristote, se penchent sur la question ambiguë de l'ordre moral de l'univers tragique. Centrale dans cette question est l'interprétation du concept aristotélicien de la *hamartia*, l'erreur, le vice ou la faiblesse morale du héros tragique qui déclenche le dénouement malheureux<sup>25</sup>. C'est elle, la *hamartia*, qui règle le système de punitions et de récompenses qui ferait de la tragédie, selon l'interprétation morale, un exemple de bonnes mœurs. Ainsi, les premiers interprètes italiens ou français d'Aristote au XVI<sup>e</sup> siècle, comme Robortellus et Scaliger, aggravent la faute de la *hamartia* pour mieux opposer les bons personnages, récompensés, aux

<sup>22</sup> François de Sales écrit par exemple : « quant à ceux qui sont mariés, [...] elle [la chasteté] ne consiste pas à s'abstenir absolument des plaisirs charnels, mais à se contenir entre les plaisirs » (*Introduction à la vie dévote*, in *Œuvres*, op. cit., p. 3-317, III, 12, p. 166).

<sup>23</sup> PIERRE NICOLE, *Traité de la Comédie*, in PIERRE NICOLE ET AL., *Traité de la Comédie et autres pièces d'un procès de théâtre*, éd. LAURENT THIROUIN, Paris, Champion, 1998, p. 13-111, chap. II, p. 38.

<sup>24</sup> Voir entre autres : LAURENT THIROUIN, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997 ; HUSTON DIEHL, *Staging Reform, Reforming the Stage : Protestantism and Popular Theatre in Early Modern England*, Ithaca, Cornell University Press, 1997.

<sup>25</sup> La dimension morale du concept aristotélicien de la *hamartia* a engendré tout un débat dans la critique littéraire, dans lequel je n'entre pas ici. Cet article se concentre plutôt sur la réception de la *hamartia* au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Sur ce sujet, voir notamment : BRUCE R. SMITH, *Ancient Scripts & Modern Experience on the English Stage. 1500-1700*, Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 37-58.

mauvais personnages, punis<sup>26</sup>. Or la *hamartia* pose problème, puisque Aristote insiste néanmoins sur la bonté du héros tragique. Aussi Robortellus, et au siècle suivant le Néerlandais Heinsius et l'Anglais Goulston insistent-ils sur le fait que le héros commet l'erreur par ignorance et involontairement<sup>27</sup>. En France, La Mesnardière combine l'idée du caractère ambivalent du héros tragique et la visée morale de la tragédie liée à la punition :

[L]e Poème tragique [...] étant toujours obligé de récompenser les vertus, & de châtier les vices, il ne doit jamais introduire des Personnes tres-vertueuses & absolument innocentes qui tombent en de grans malheurs, ni des hommes fort vicieux qui soient heureux parfaitement<sup>28</sup>.

La façon la plus évidente pour tout dramaturge de souscrire à cet ordre moral du monde tragique est de représenter des sujets bibliques qui traduisent, par définition, la justice divine. De fait, les collèges jésuites promeuvent le théâtre biblique et moralisateur qu'ils incluent au programme d'éducation. Vondel, le représentant le plus connu du siècle d'or aux Pays Bas, est célébré pour sa trilogie représentant les chutes de l'Ancien Testament : de Lucifer, d'Adam et du monde. En France, Racine semble suivre à la fin de sa carrière l'exemple de Corneille, plus familier de la veine religieuse. Les deux tragédies d'inspiration biblique de Racine célèbrent, tout comme le tableau de Baglione, la conquête de l'amour divin sur les concupiscences terrestres. Le dramaturge se félicite de son choix du sujet d'*Esther* (1689), l'histoire étant « pleine de grandes leçons d'amour de Dieu, et de détachement du monde au milieu du monde même<sup>29</sup> ». Racine se donne des buts ouvertement moraux, car la pièce est composée pour le pensionnat de jeunes filles de Saint-Cyr. Aussi le vicieux Aman y est-il puni pour son ambition sacrilège de gloire terrestre ; il récolte les effets de la haine des Juifs qu'il a semée. La très vertueuse Esther, au contraire, est sauvée et réussit à libérer le peuple juif grâce à l'amour sans bornes qu'elle voue à son Dieu. À la fin de la pièce, le chœur

<sup>26</sup> Sur Robortellus, voir notamment BRUCE R. SMITH, *op. cit.*, p. 44-46. Sur Scaliger, voir : EDITH G. KERN, *The Influence of Heinsius and Vossius upon French Dramatic Theory*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1949, p. 40-41. Kern cite la conception de la péripétie tragique selon Scaliger : « Malorum laetitia in luctum. Bonorum moeror in laetitiam » (*Poetices libri septem* III, 97). Elle résume la dimension morale de Scaliger ainsi : « A man is either good or bad, is accordingly rewarded or punished and consequently is a live illustration of Divine justice ».

<sup>27</sup> BRUCE R. SMITH, *op. cit.*, p. 44-48. Notons néanmoins qu'Heinsius se distingue le plus de cette veine moralisante. Voir : MARK SOMOS, « Enter secularisation : Heinsius's *De tragoediae constitutione* », in *History of European Ideas*, vol. 36, n°1, 2010, p. 19-38.

<sup>28</sup> JULES DE LA MESNARDIÈRE, *La Poétique*, t. I, Paris, Sommaville, 1639, chap. XVIII « Les Mœurs », p. 107-108.

<sup>29</sup> JEAN RACINE, *Esther*, in *Œuvres complètes*, t. I, éd. GEORGES FORESTIER, Paris, Pléiade, 1999, p. 943-999, « Préface », p. 946.



de jeunes Israélites résume comment « Dieu [a] fait triompher l'innocence » dans la personne d'Esther (III, 9, 1200) :

De l'amour de son Dieu son cœur s'est embrasé.  
Au péril d'une mort funeste  
Son zèle ardent s'est exposé.  
Elle a parlé, le Ciel a fait le reste.  
(III, 9, 1224-1227)

Si *Esther* est une mise en scène évidente de la récompense donnée à l'amour vertueux, en premier lieu de Dieu, mais également de son mari Assuérus, la tragédie racinienne d'*Iphigénie* illustre mieux l'opposition entre l'amour vertueux et l'amour profane, vicieux. Racine y mêle habilement la *hamartia* à la morale chrétienne. En effet, le sujet du sacrifice d'Iphigénie à Aulis posait un double problème dans l'Europe de l'époque : non seulement il impliquait la punition d'un personnage tout à fait innocent, mais cette innocence était doublée de l'*acceptation* du sacrifice, selon la version d'Euripide. La pièce en devient controversée à cause des ressemblances entre Iphigénie et le Christ, tous deux guidés par l'amour inconditionnel de leur père<sup>30</sup>.

Dans son adaptation du mythe d'Iphigénie, Racine est conscient de ces deux problèmes. Il aborde le premier dans sa préface, souscrivant aux idées de La Mesnardière citées plus haut : « Quelle apparence que j'eusse souillé la Scène par le meurtre horrible d'une personne aussi vertueuse et aussi aimable qu'il fallait représenter Iphigénie ?<sup>31</sup> ». Pour résoudre ce problème moral, Racine invente une autre Iphigénie, introduite sous le nom d'Ériphile, qui est moins vertueuse, et qui peut, elle, être substituée à l'innocente Iphigénie au moment du sacrifice :

Je puis dire donc j'ai été très heureux de trouver dans les Anciens cette autre Iphigénie [...], qui tombant dans le malheur où cette amante jalouse voulait précipiter sa Rivale, mérite en quelque façon d'être punie, sans être pourtant tout à fait indigne de compassion<sup>32</sup>.

Déjà dans la préface, Racine laisse entendre que la faute – la *hamartia* – d'Ériphile est d'ordre amoureux : comme Iphigénie, Ériphile est éprise d'Achille. Elle incarne donc la passion malsaine et jalouse : éros jaloux, parce qu'Ériphile essaie de provoquer la mort de sa rivale en avertissant les soldats de sa fuite ; éros malsain et monstrueux parce qu'elle ose aimer

<sup>30</sup> Voir : MARK SOMOS, *art. cit.*, p. 23. Debora Kuller Shuger traite des connotations chrétiennes du mythe d'Iphigénie, qu'elle compare au sujet biblique du sacrifice par Jephtha (*The Renaissance Bible. Scholarship, Sacrifice, and Subjectivity*, Berkeley, University of California Press, 1994, chap. 4).

<sup>31</sup> JEAN RACINE, *Iphigénie*, in *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 695-763, « Préface », p. 698.

<sup>32</sup> *Ibid.*

celui qui l’a violemment ravie et qui a tué ses proches. Iphigénie est ébahie quand elle apprend ce masochisme :

Oui vous l’aimez, Perfide.  
Et ces mêmes fureurs que vous me dépeignez,  
Ses bras que dans le sang vous avez vus baignés,  
Ces morts, cette Lesbos, ces centres, cette flamme,  
Sont les traits dont l’amour l’a gravé dans votre âme.  
(II, 5, 678-682)

Le personnage d’Ériphile est le résultat d’un dédoublement de l’Iphigénie antique. Le fait même qu’Ériphile s’avère également appeler Iphigénie renforce cette idée. Elle est l’alter ego noir et perfide, d’autant plus condamnable qu’Iphigénie la « reçoit entre ses bras » (II, 5, 690). Face à Ériphile, l’Iphigénie de Racine respire l’amour : l’amour du prochain (d’Ériphile), la passion légitime et conjugale (pour son fiancé Achille), et surtout l’amour familial (pour Agamemnon : « un Père que j’aime, un Père que j’adore » (III, 6, 1002)). Le caractère désintéressé de ces amours et l’interprétation chrétienne souvent donnée à cette confiance en l’amour de son père font d’Iphigénie le symbole du pur amour, sinon de l’amour divin. Par conséquent, quand à la fin de la tragédie, Ériphile est sacrifiée à la place d’Iphigénie, c’est l’amour noir et la passion destructrice – bref l’éros – qui sont condamnées et le pur amour d’Iphigénie – ou l’antéros – qui est célébré.

Cette opposition amoureuse moralisée dans *Iphigénie* relève d’une stratégie récurrente dans l’œuvre racinienne. Y pullulent les rivaux qui traduisent une conception amoureuse opposée : Néron et Britannicus, Roxane et Atalide, Pharnace et Xipharès, Phèdre et Aricie. Les premiers de ces couples de rivaux aiment d’un « amour-ravissement » non réciproque, alors que les derniers aiment et sont aimés d’un amour dit « sororal ». Toujours ces relations d’amour réciproque, de « contre-amour » triomphent moralement des désirs brutaux et illicites, qui déclenchent le tragique et doivent, par conséquent, être punis.

Racine résout donc le problème de la *hamartia* aristotélicienne par la passion amoureuse. La faute tragique est l’éros déchaîné ; il est haïssable, mais néanmoins digne de pitié car involontaire. C’est une « faiblesse<sup>33</sup> ». Dans la préface à *Iphigénie*, nous l’avons vu, Racine explique que le désir jaloux d’Ériphile la rend coupable jusqu’à mériter la punition de la mort, mais en même temps cette passion l’excuse en partie. Ériphile le dit elle-

---

<sup>33</sup> Racine utilise souvent le terme de faiblesse pour désigner l’amour. Ainsi dans la préface de *Phèdre*, avec des connotations morales : « Les faiblesses de l’amour y passent pour de vraies faiblesses. Les passions n’y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause » (*Phèdre et Hippolyte*, in *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 815-876, « Préface », p. 819).

même : « il faut des Amants excuser l'injustice » (II, 5, 705). Finalement Iphigénie s'apitoie sur son sort, et Racine invite le spectateur à faire de même. Aussi l'antéros a-t-il beau triompher moralement dans les pièces, c'est néanmoins l'éros qui est au cœur de la pièce et qui doit susciter la pitié des spectateurs, comme l'exige l'idée de la *hamartia*.

### 3. À qui la véritable victoire ? Éros et Antéros réconciliés

Dans son *Sur Racine*, Barthes écrit que l'Éros-ravissement est le véritable amour racinien<sup>34</sup>. Après les représentations de l'amour divin dans *Esther* et de l'amour familial et conjugal dans *Iphigénie*, *Phèdre* expose la passion amoureuse, l'éros. Racine met la passion illicite de Phèdre au cœur de son adaptation du mythe antique. En guise de comparaison : au même siècle, Vondel dramatise l'histoire au Pays Bas dans une pièce intitulée *Hippolytus of Rampsalige Kuyscheyd* (*Hippolyte ou la chasteté catastrophique*), insistant sur le caractère et l'innocence d'Hippolyte. Chez Racine au contraire c'est Phèdre qui touche et séduit le public<sup>35</sup>. Malgré les revendications morales dans la préface, la punition finale de Phèdre ne convainc guère. L'auteur anonyme de la *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte* note même qu'il « trouverai[t] M. Racine fort dangereux, s'il avait fait cette odieuse Criminelle, aussi aimable et autant à plaindre, qu'il en avait envie, puisqu'il n'y a point de vice, qu'il ne pût embellir et insinuer agréablement après ce succès<sup>36</sup> ». Racine a beau arguer selon les principes de la *hamartia* que le personnage de Phèdre a « toutes les qualités [...] qui sont propres à exciter la Compassion et la Terreur [car] Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente<sup>37</sup> », une anecdote attribuée à Madame de Lafayette juge au contraire que Racine « réussit si bien à faire plaindre ses malheurs [de Phèdre] que le spectateur a plus de pitié de la criminelle belle-mère que du vertueux Hippolyte<sup>38</sup> ».

Est-ce qu'il faut en conclure qu'Antéros a la victoire morale, alors qu'Éros emporte finalement la faveur du public ? Pour *Phèdre* cette conclusion semble tenir, mais il n'en est rien pour les autres pièces. Force

---

<sup>34</sup> ROLAND BARTHES, *op. cit.*, p. 23-24.

<sup>35</sup> J'ai développé ailleurs la séduction de l'amour racinien dans *Phèdre*, voir : DELPHINE CALLE, « La tache de l'amour racinien dans *Phèdre* », in *Orbis litterarum*, vol. 73, n° 2, 2018, p. 170-185.

<sup>36</sup> *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte*, in JEAN RACINE, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 877-904, p. 881.

<sup>37</sup> JEAN RACINE, *Phèdre*, *op. cit.*, « Préface », p. 817.

<sup>38</sup> PAUL MESNARD, « Notice de *Phèdre* », in JEAN RACINE, *Œuvres*, t. III, éd. PAUL MESNARD, Paris, Hachette, 1929, p. 245-297, p. 263. Véritable ou non, l'anecdote montre que les contemporains de Racine saisissaient bel et bien le scandale de *Phèdre*.

est de constater que la valorisation morale et la valorisation publique ne jugent pas pareillement de l'éros et de l'antéros. Ce qui touche et par conséquent ce qui plaît chez Racine est avant tout l'expérience bouleversante de l'amour jusqu'au sacrifice. Qu'il soit inspiré par l'amour profane ou par l'amour divin importe finalement peu. « Contente de périr, s'il faut que je périsse, / J'irai pour mon pays m'offrir en sacrifice » (I, 3, 245-256) : le courage magnanime et la confiance religieuse d'Esther ont la capacité d'émouvoir. Il en va de même pour la résignation d'Iphigénie de vouloir à la fois répondre à l'amour de son père et à celui de son amant. Aussi la représentation et l'émotion violente de ces deux sacrifices annoncés ne diffèrent-elles pas tant de l'abandon amoureux de Phèdre lors du fantasme du labyrinthe :

L'Amour m'en eût d'abord inspiré la pensée.  
[...]  
Moi-même devant vous j'aurais voulu marcher,  
Et Phèdre au Labyrinthe avec vous descendue,  
Se serait avec vous retrouvée, ou perdue.  
(II, 5, 654-662)

Phèdre préfère mourir *avec* Hippolyte plutôt que de vivre *sans* lui. L'évocation de la descente au labyrinthe du Minotaure n'est pas sans rappeler le songe mystique de l'acceptation de l'enfer. À la suite de Fénelon et de sa conception extrême du pur amour, des mystiques comme Madame Guyon expriment toute l'ampleur et l'extase de leur amour de Dieu par une volonté de souffrance, d'abandon de soi et de sacrifice<sup>39</sup>. De même, Phèdre projette la souffrance et le sacrifice – « devant vous j'aurais voulu marcher » – pour convaincre Hippolyte de sa passion incommensurable. Alors même que Phèdre est perçue comme étant l'archétype de la passion malsaine, le tableau d'une telle violence passionnelle touche autant que les expressions les plus vertueuses.

La force de Racine est donc peut-être de ne pas réellement distinguer entre l'éros et l'antéros dans sa représentation des passions amoureuses. Tous les personnages vivent leur amour de façon aussi intense. Le critique littéraire Erich Auerbach l'avait déjà constaté lorsqu'il note que « Racine a largement dépassé la frontière en-deçà de laquelle les passions procurent un agréable divertissement<sup>40</sup> ». Les passions et l'instinct sont l'essence des tragédies raciniennes, dont les personnages n'ambitionnent qu'un véritable « culte de la passion<sup>41</sup> ». De la tragédie de *Phèdre* (*Phaedra*) de Racine l'on retourne ainsi au dialogue de *Phèdre* (*Phaedrus*) de Platon, qui avait remarqué, environ deux millénaires avant Racine, que l'amour de l'amant pour l'aimé s'apparentait à la

<sup>39</sup> Voir notamment *Les Torrents* de Madame de Guyon. Sur l'acceptation mystique de l'enfer, voir JACQUES LE BRUN, *op. cit.*, p. 120.

<sup>40</sup> ERICH AUERBACH, « Racine et les passions », in *Le Culte des passions. Essais sur le XVII<sup>e</sup> siècle français*, éd. et trad. DIANE MEUR, Paris, Macula, 1998, p. 35-49, p. 43.

<sup>41</sup> *Ibid.*

dévotion religieuse (cfr. *supra*). Dans ses tragédies, Racine s'affranchit de la condamnation chrétienne et augustinienne de l'adoration amoureuse de la « créature ».

En cela, le dramaturge pose un exemple pour la dramaturgie occidentale, selon Voltaire : « Ce ne fût guère que dans le cinquième acte d'*Andromaque*, et dans le rôle de Phèdre, que Racine apprit à l'Europe comment cette terrible passion [de l'amour], la plus théâtrale de toutes, doit être traitée<sup>42</sup> ». Et même les premières des autres tragédies raciniennes sont suivies avec attention à l'étranger. Dans une dépêche diplomatique où il rapporte des événements de Paris, l'Anglais Francis Vernon soulignait la réaction violente des spectateurs de *Bérénice* : « the ladies melt away at it and proclaim them hardhearted who do not cry, so much they are concerned for the unfortunate Berenice<sup>43</sup> ». Le spectateur est pris par ce nouveau « culte de la passion », où la passion est valorisée pour ce qu'elle est : incontrôlable, dangereuse et souvent malheureuse.

En somme, par sa peinture puissante de la passion amoureuse, Racine se mêle indirectement à deux débats importants de l'Europe contemporaine : celui opposant l'amour profane vicieux et l'amour divin vertueux, et celui de l'ordre moral de l'univers tragique et de la *hamartia*. Sa réponse est originale en ce qu'elle relie les deux problématiques. Dans l'univers racinien, l'amour – et généralement l'éros, la passion illicite – est la faute tragique. Adoptant une approche morale modérée de la *hamartia*, Racine montre que cet amour n'est « ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocent » : l'amour ne peut pas être divisé en une variante bonne et une variante mauvaise. Pour Racine, l'antéros et l'éros sont inséparables. De cette manière, le dramaturge se trouve au seuil de la modernité : il célèbre – bien avant Proust ou Cohen – non seulement la tendresse et la réciprocité vertueuses, mais également la passion jalouse et l'éros.

Delphine Calle  
(Ghent University & Rutgers University)

---

<sup>42</sup> VOLTAIRE, *Commentaires sur Corneille*, in *Œuvres Complètes*, t. LIV, éd. DAVID WILLIAMS, Banbury, The Voltaire Foundation, 1975, p. 436.

<sup>43</sup> FRANCIS VERNON, *Dépêche diplomatique*, 3 décembre 1670, cité in *Nouveau Corpus Racinianum*, éd. RAYMOND PICARD, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1976, p. 57.